

La perspectiva como forma mística

Erwin Panofsky.

Truquet & Cía. S.A.

6a edición 1991.

Barcelona.

I

"Item perspectiva es una palabra latina; significa mirar a través." Así es cómo Durero trató de circunscribir el concepto de perspectiva.¹ Y aun cuando parece ser que esta "palabra latina", que se halla ya en Boecio,² no poseía originariamente un sentido tan gráfico,³ nosotros adoptaremos sustancialmente la definición dureriana. Hablaremos en sentido pleno de una intuición "perspectiva" del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados "en escorzo", sino donde todo el cuadro —citando la expresión de otro teórico del Renacimiento⁴— se halle transformado, en cierto modo, en una "ventana", a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero "plano figurativo", sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. Sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos "correcta".⁵ Esta construcción geométrica "correcta", descubierta en el Renacimiento y, más tarde, perfeccionada y simplificada técnicamente, que en cuanto a sus premisas y fines permaneció inalterada hasta la época de Desargues, puede conceptualmente definirse con sencillez de la manera siguiente: me represento el cuadro —conforme a la citada definición del cuadro-ventana— como una intersección plana de la "pirámide visual" que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecta con los diferentes y característicos puntos de la forma

espacial que quiero obtener. Puesto que la posición relativa de estos "rayos visuales" determina en el cuadro la aparente posición de los puntos en cuestión, de todo el sistema sólo necesito dibujar la planta y el alzado para determinar la figura que aparece sobre la superficie de intersección. La planta me proporciona los valores de la anchura, el alzado los valores de la altura y, con sólo transportar conjuntamente estos valores a un tercer dibujo, obtengo la buscada proyección perspectiva (Fig. 1). Para el cuadro así obtenido (esto es, para el "corte plano y transparente de todas las líneas que van del ojo a la cosa que éste ve") son válidas las siguientes leyes: todas las ortogonales o líneas de profundidad se encuentran en el llamado "punto de vista", determinado por la perpendicular que va desde el ojo al plano de proyección; las paralelas, sea cual sea su orientación, tienen siempre un punto de fuga común. Si yacen sobre un plano horizontal, el punto de fuga yace a su vez sobre el llamado "horizonte", es decir, sobre la horizontal que pasa por el punto de vista; si, además, forman con el plano del cuadro un ángulo de 45° , la separación entre su punto de fuga y el "punto de vista" es igual a la "distancia"; es decir, igual a la distancia existente entre el ojo y el plano del cuadro. Finalmente, las dimensiones iguales disminuyen hacia el fondo según cierta progresión, de manera que, conocida la posición del ojo, cada dimensión es calculable respecto a la precedente o la sucesiva (véase Fig. 7).

Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la "perspectiva central" presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.

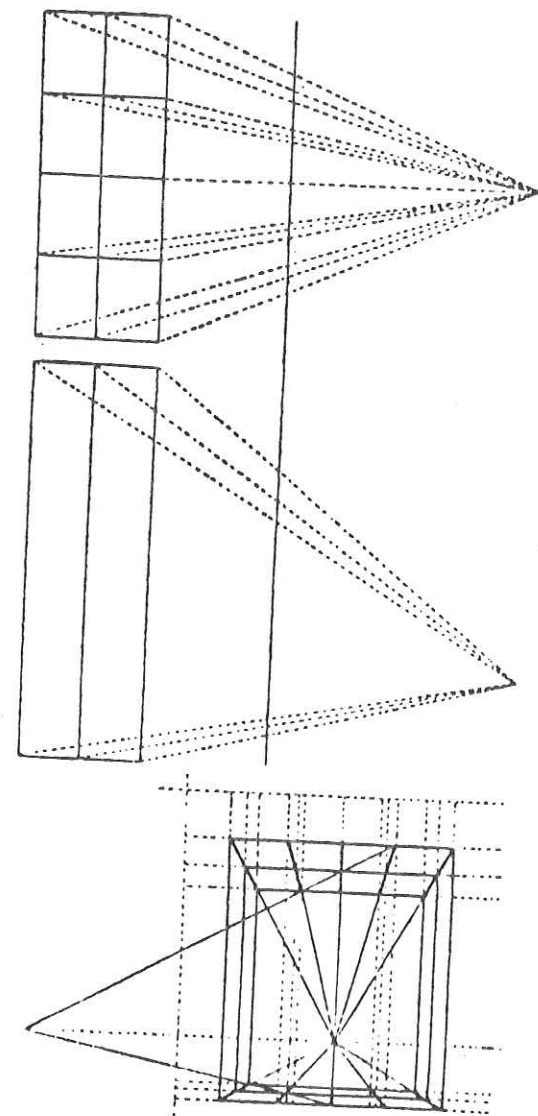


FIG. 1. — Construcción de un espacio interno rectangular, según la perspectiva moderna («caja espacial»).
Arriba: Planta. Centro: Alzado. Abajo: Imagen perspectiva obtenida mediante la combinación de los segmentos cortados sobre «las rectas de proyección».

Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por "realidad" entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: «La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad. La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los "puntos" que en él se encierran, son simplemente señaladores de posición, los cuales, fuera de esta relación de "posición", en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que, en el fondo, estos puntos están vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna en cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido. El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones. En el espacio de la percepción inmediata este postulado no se realiza nunca. Aquí no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, sino que cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. El espacio visual y el espacio táctil concuerdan en que, contrariamente al espacio métrico de la geometría eucli-

diana, son "anisótropos" y "heterogéneos"; las direcciones fundamentales de la organización (delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda) son en ambos espacios fisiológicos valores que se corresponden de modo diverso.⁷»

La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto ("espacio libre"), para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en un único *Quantum continuum*; prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al "campo visual" una forma esferoide; no tiene en cuenta la enorme diferencia que existe entre "la imagen visual" psicológicamente condicionada, a través de la cual aparece ante nuestra conciencia el mundo visible, y la "imagen retínica" que se dibuja mecánicamente en nuestro ojo físico (porque nuestra conciencia, debido a una peculiar "tendencia a la constancia" producida por la actividad conjunta de la vista y el tacto, atribuye a las cosas vistas una dimensión y una forma que provienen de ellas como tales y se niega a reconocer, o al menos a hacerlo en toda su extensión, las aparentes modificaciones que la dimensión y forma de las cosas sufren en la imagen retínica); y, en fin, pasa por alto un hecho importantísimo: el que en esta imagen retínica —prescindiendo totalmente de su "interpretación" psicológica y del hecho de la movilidad de la vista— estas formas son proyectadas, no sobre una superficie plana, sino sobre una superficie cóncava, con lo cual, ya a un nivel de grado inferior y aún prepsicológico, se produce una

discrepancia fundamental entre la "realidad" y la construcción (es obvio que también surge esta discrepancia en los análogos resultados obtenidos mediante un aparato fotográfico).

Pongamos un ejemplo muy simple: dividamos una línea mediante dos puntos y miremos bajo un mismo ángulo sus tres segmentos a, b y c. Estos segmentos objetivamente desiguales, proyectados sobre una superficie cóncava, y también por lo tanto sobre la retina, aparecen con una longitud aproximadamente igual, mientras que sobre una superficie plana se mostrarán en su originaria desigualdad (Fig. 2).

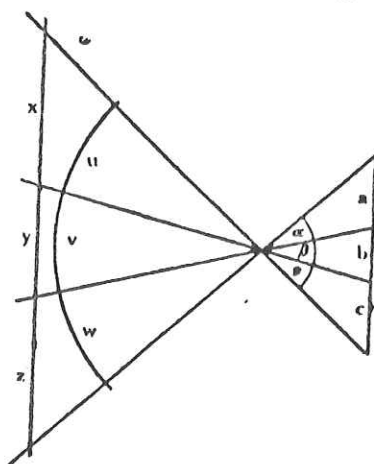


FIG. 2. — Explicación de las «aberraciones marginales»

Debido a esto surgen las llamadas "aberraciones marginales" que todos conocemos gracias a la fotografía y que precisamente nos permiten distinguir las diferencias entre la imagen perspectiva y la imagen retínica. Estas pueden ser matemáticamente definidas como la diferencia existente entre la relación de los ángulos visuales y la relación de los segmentos obtenidos por la proyección sobre una superficie plana. Por eso aparecen de un modo más manifiesto cuanto mayor es el ángulo visual, o, lo que es lo mismo,

cuanto menor es la distancia en relación a la dimensión de la imagen.⁸ Junto a esta discrepancia puramente cuantitativa entre la imagen retínica y la representación perspectiva plana (discrepancia que el Renacimiento conoció bien pronto), existe otra discrepancia formal que, por un lado, se debe al movimiento de los ojos y, por otro, a la configuración esférica de la retina. Mientras la perspectiva plana proyecta las líneas rectas como tales líneas rectas, nuestro órgano visual las toma como curvas (considerándolas como curvas en sentido convexo desde el centro de la imagen); así, una cuadrícula que objetivamente está formada por líneas rectas parece, al ser mirada de cerca, curvarse como un escudo, mientras que una cuadrícula objetivamente curva parece por el contrario plana y las líneas de fuga de un edificio, que en la construcción perspectiva se representan como rectas, deberían ser curvas, correspondiendo a la efectiva imagen retínica. Para ser precisos, incluso las verticales deberían sufrir una ligera curvatura (a diferencia de lo que ocurre en el dibujo de Guido Hauck, Fig. 3).

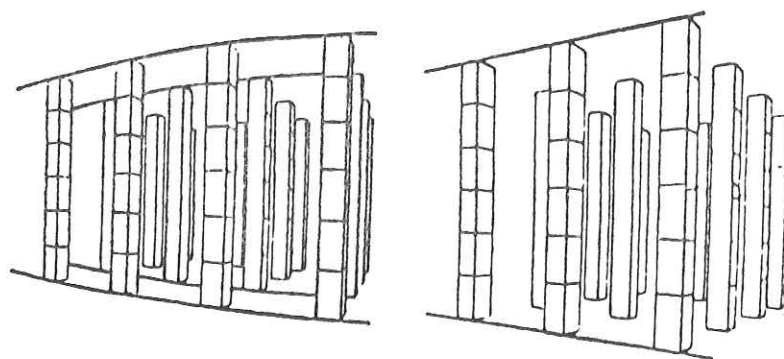


FIG. 3. — Atrio sostenido por pilastras (izquierda), construido según la perspectiva «subjetiva» (curva); (derecha), según la perspectiva esquemática (plana).
Según Guido Hauck

Esta curvatura de la imagen visual ha sido observada en dos ocasiones en épocas recientes: una vez por los grandes psicólogos y físicos de finales del XIX,⁹ y otra, que parece haber pasado desapercibida, por los grandes astrónomos y matemáticos de principios del siglo XVII; de entre ellos hay que recordar sobre todo al sorprendente Wilhelm Schickhardt, conocido también por sus viajes a Italia: "Digo que todas las líneas, incluso las más rectas, no se presentan ante el ojo *directe contra pupilam*..., aparecen necesariamente algo curvadas. Pero esto no lo cree ningún pintor, por eso, cuando dibujan las paredes rectas de un edificio, lo hacen con líneas rectas; sin embargo, esto es incorrecto si se habla en términos del verdadero arte de la perspectiva... ¡descubrid la clave, oh artistas!".¹⁰ El propio Kepler estaba de acuerdo con él, por lo menos en esto, cuando reconocía la posibilidad de que la cola objetivamente rectilínea de un cometa, o la trayectoria objetivamente rectilínea de un meteoro, podía subjetivamente ser tomada por una verdadera curva; y lo interesante de ello es que Kepler se daba cuenta claramente de que, debido a su educación en la perspectiva plana, en un principio, había pasado por alto, e incluso negado, estas aparentes curvaturas. Afirmando que todo lo que es recto es percibido siempre como recto, se había dejado condicionar por las leyes de la perspectiva pictórica sin pensar que, de hecho, en el ojo no se proyecta la imagen sobre una *plana tabella*, sino sobre la superficie interna de una esfera visual.¹¹ Y si, de entre nuestros contemporáneos sólo una minoría ha reconocido esta curvatura, es seguro, o por lo menos parcialmente seguro, que esta opinión (ratificada además por la observación de fotografías) se fundamenta en la construcción perspectiva plana, la cual, a su vez, sólo se hace comprensible, en verdad, desde una concepción (particularísima y específicamente contemporánea) del espacio, o, si se prefiere, del mundo.

Por eso, una época cuya visión estaba condicionada por la representación del espacio, expresada mediante una rigurosa perspectiva plana, debía redescubrir la curvatura de nuestro, digamos, mundo visual esférico. Estas curvaturas no eran evidentes para una época habituada a ver perspectivamente, pero no según la perspectiva plana: la Antigüedad Clásica. En las obras de los ópticos y teóricos del arte de la Antigüedad (incluyendo igualmente a los filósofos) nos encontramos continuamente con observaciones de este tipo: lo recto es visto como curvo y lo curvo como recto; las columnas para no parecer curvadas deben poseer su éntasis (sabemos que en el período clásico era relativamente débil); el epistilo y el estilobato deben ser construidos curvos si se quiere evitar que aparezcan flexados. Las famosas curvaturas de los templos dóricos, por ejemplo, manifiestan las consecuencias prácticas de estos conocimientos.¹² La óptica de la Antigüedad, que había madurado estas nociones, era básicamente contraria a la perspectiva plana. El hecho de que la óptica de la Antigüedad conozca la modificación esférica de las cosas vistas, encuentra su fundamento o, por lo menos, su correspondencia, en el hecho aún más importante de que la teoría clásica, respecto a las modificaciones de dimensión, se ajustaba más que la perspectiva del Renacimiento, a la estructura efectiva, representándose la configuración del campo visual como una esfera.¹³ La Antigüedad mantuvo firmemente, y sin admitir excepción alguna, el presupuesto de que las dimensiones visuales (en tanto proyecciones de las cosas sobre la esfera ocular) no están determinadas por la distancia existente entre los objetos y el ojo, sino exclusivamente por la medida del ángulo visual (de ahí que sus relaciones sean expresadas sólo mediante grados angulares, medidos con exactitud, o mediante arcos de círculo, y no mediante simples medidas lineales).¹⁴ El octavo teorema de Euclides¹⁵ se opone expresamente a una opinión

contraria, estableciendo que la diferencia aparente entre dos dimensiones iguales vistas a distancias desiguales, está determinada, no por la relación de estas distancias, sino por la relación (discrepancia bastante menor) de los ángulos visuales correspondientes (Fig. 4), posición diametralmente opuesta a la opinión fundamental que subyace a las construcciones modernas y que Jean Pélerin-Viator ha reducido a la conocida fórmula: "*Les quantités et les distances ont concordables différences*".¹⁶ Probablemente es por

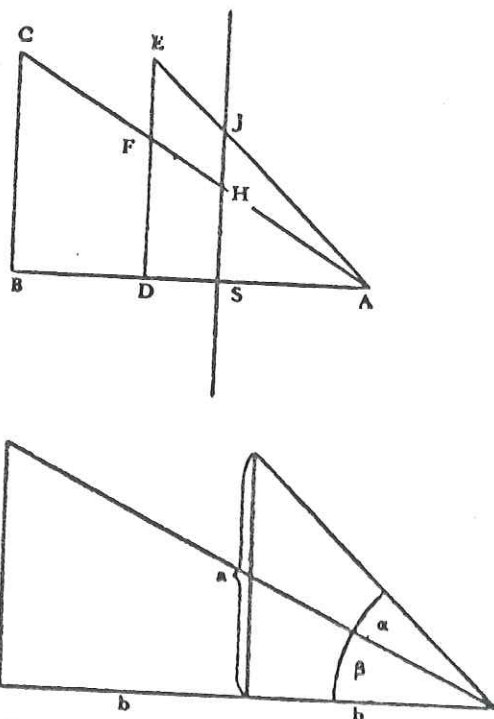


FIG. 4. — Comparación entre la concepción de «la perspectiva plana» y «la perspectiva angular»: en la perspectiva plana (arriba) las dimensiones visuales (HS y JS) son inversamente proporcionales a las distancias (AB y AD); en la «perspectiva angular» (abajo) las dimensiones visuales (β y $\alpha + \beta$) no son inversamente proporcionales a las distancias ($2b$ y b)

algo y no por pura casualidad que más tarde el Renacimiento, cuando parafrasea a Euclides (e incluso en las traducciones de Euclides), bien suprime totalmente este octavo teorema, bien lo "enmienda" parcialmente, de modo tal que le hace perder todo su sentido originario.¹⁷ Parece que se hubiera percatado de la contradicción existente entre la teoría de la perspectiva naturalis o communis que sólo perseguía formular matemáticamente las leyes de la visión natural (y por tanto relacionaba las dimensiones visuales con los ángulos visuales), y la perspectiva artificialis, desarrollada entre tanto, que, por el contrario, se esforzaba en formular un sistema prácticamente aplicable a la representación artística; es evidente que esta contradicción no podía ser eliminada más que renunciando a aquel axioma de los ángulos, pues su aceptación había hecho imposible la creación de una imagen perspectiva, ya que, como sabemos, una superficie esférica no puede ser desarrollada sobre un plano.

II

Nos preguntamos si la Antigüedad Clásica que, por lo que sabemos, nunca renunció al principio fundamental, según el cual las dimensiones visuales no están determinadas por las distancias sino por los ángulos visuales, había en efecto elaborado, y de qué modo, un procedimiento geométrico perspectivo. Puesto que, por un lado, está claro que la pintura antigua no podía concebir una proyección en el plano, dados los principios anteriormente expuestos y que más bien debería haber creado una proyección sobre una superficie esférica, y por otro lado, no hay duda de que podía menos aún que la pintura renacentista concebir la práctica de un procedimiento "estereográfico" perspectivo, en el sentido del de Hiparco o similares, queda a lo sumo por considerar si la Antigüedad había al fin elaborado una construcción aproximativa, artísticamente utilizable, que podemos imaginarnos más o menos a partir de una esfera de proyección en el que sus arcos hubieran sido sustituidos por sus cuerdas. Esto habría permitido una mayor aproximación entre las dimensiones de la imagen y las de los ángulos sin que tal procedimiento encontrara mayores dificultades que el moderno. Parece ser que realmente —no nos atrevemos a afirmarlo todavía rigurosamente— la pintura antigua, al menos en la época tardía helenístico-romana, poseía un tal procedimiento.

Vitruvio nos transmite en un pasaje muy discutido de sus *Diez libros sobre arquitectura* esta sorprendente definición: la "escenografía", esto es, la representación perspectiva de una imagen tridimensional sobre el plano,¹⁸ se fundamenta en un *omnium linearum ad circini centrum responsus*. Por de pronto,

naturalmente se ha querido ver en este *circini centrum* el "punto de vista" de la perspectiva moderna; prescindiendo totalmente del hecho de que, en las pinturas antiguas que se conservan, en ninguna de ellas se revela la existencia de un punto de fuga único, la expresión misma parece por ahora contradecir este sentido, ya que el "punto de vista" de la perspectiva central moderna no puede ser designado en modo alguno como *circini centrum* (propia- mente "vértice del círculo", impropia- mente "punto central del círculo"). Siendo mero punto de convergencia de las ortogonales no puede ser empleado para aludir al círculo. Puesto que aquí se trata en suma de un procedimiento perspectivo exacto —que en todo caso es sugerido por la mención del *circinus*—, es posible que Vitruvio, al usar la expresión *centrum* pensase, no tanto en un punto de fuga situado en el cuadro cuanto en un centro de proyección representante del ojo del observador y que imaginase este centro (ya que estaba totalmente de acuerdo con el axioma de los ángulos de la óptica antigua) como el centro de un círculo que en los dibujos preliminares cortaba los rayos visuales del mismo modo que la recta representante del plano del cuadro lo hace en las construcciones perspectivas modernas. Si construimos con la ayuda de un tal "círculo de proyección" (en el cual, como dijimos, los arcos del círculo han de ser substituidos por las cuerdas correspondientes), obtendremos un resultado que coincide de un modo decisivo con las pinturas conservadas: las prolongaciones de las líneas de profundidad no convergen rigurosamente en un punto, sino que se encuentran (dado que los sectores del círculo en su desenvolvimiento divergen en cierta medida del vértice) convergiendo sólo débilmente de dos en dos en diversos puntos, situados todos sobre un eje común, produciendo la impresión de una raspa de pescado (Fig. 5).

Sea o no sea sostenible esta interpretación del pasaje de Vitruvio en la medida que podemos com-

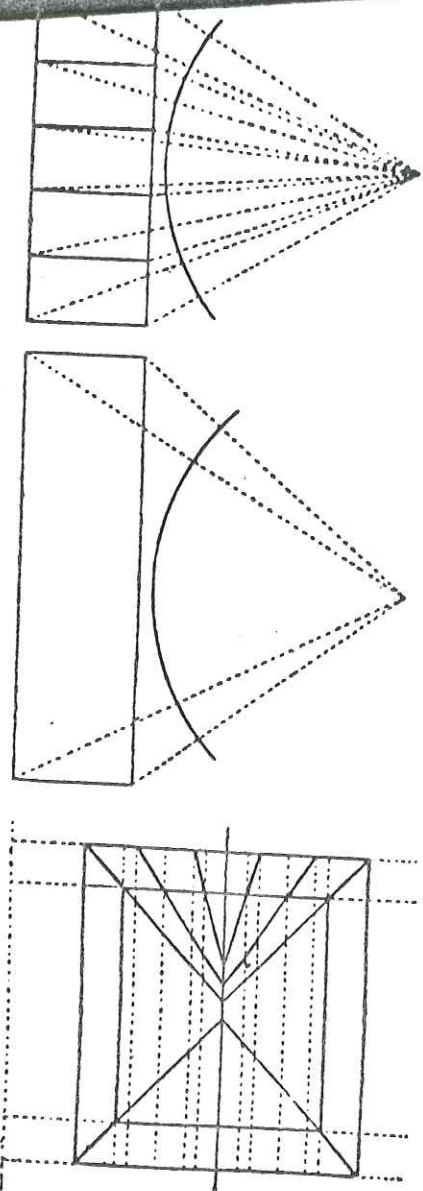


FIG. 5. — Construcción de un espacio interno rectangular («caja espacial») según la construcción «perspectiva angular» de la Antigüedad. Arriba: Planta. Centro: Alzado. Abajo: Imagen perspectiva obtenida por la combinación de los segmentos determinados sobre el círculo de proyección

probarla (demostrarla es ya casi imposible, pues los cuadros que nos han quedado están casi todos contruidos sin rigor alguno), el principio determinante de la representación antigua del espacio fue generalmente el de raspa de pez o, siendo más rigurosos, el principio del eje de fuga. En parte bajo la forma de una ligera convergencia, tal como acabamos de describirla, y que coincide con nuestra hipotética construcción del círculo (Lám. 2b) y en parte bajo la forma más esquemática, pero más manejable, de un trazo más o menos paralelo de las líneas oblicuas de profundidad, como el que ya se revela en los vasos del sur de Italia del siglo IV antes de Cristo (Láms. 1b y 2a) ²⁰. Este modo de representación espacial se caracteriza, en comparación al moderno, por una muy peculiar inestabilidad e incoherencia interna. Las construcciones modernas basadas sobre el punto de fuga —y ésta es su tremenda ventaja, motivo por el que han sido estudiadas con tanto apasionamiento— modifican todos los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante y por eso establecen unívocamente, para cada objeto, las dimensiones que le son propias y la posición que guardan respecto al ojo. Esto es imposible *sub especie* en el sistema con eje de fuga, porque aquí el trazado de los rayos no tiene validez alguna. Se deduce de un modo contundente que el principio del eje de fuga no puede, sin incurrir en paradoja, conducir a la representación de una cuadrícula en escorzo: los cuadros centrales serán en relación con los cuadros vecinos o demasiado grandes o demasiado pequeños; de esto surge una penosa discordancia, que ya la Antigüedad, pero sobre todo el Medievo tardío, que utilizó estas construcciones en amplios sectores del arte, intentó ocultar mediante pequeños escudos, guirnaldas, festonaduras, hojas de parra o cualquier otro motivo en perspectiva.²¹ Las diagonales de una cuadrícula así construida sólo pueden ser rectilíneas si los intervalos de profundidad de la parte posterior parecen aumen-

tar hacia el fondo, en vez de disminuir como debieran, y si, por el contrario, los intervalos de profundidad disminuyen progresivamente, las diagonales parecerán quebradas.

Ahora bien, esto no parece ser un asunto artístico sino un mero problema matemático, puesto que con razón se puede decir que errores de perspectiva, más o menos graves, o incluso la completa ausencia de una construcción perspectiva, nada tienen que ver con el valor artístico (al igual que la libre o, por el contrario, estricta observancia de las leyes de la perspectiva no hacen peligrar en modo alguno la "libertad artística"). Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas "formas simbólicas" mediante las cuales "un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él". Y es, en este sentido, esencialmente significativa para las diferentes épocas y campos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean.

El arte de la Antigüedad Clásica, mero arte de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no unía pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y funcional y proporcionalmente determinados, en una unidad especial, sino que los disponía tectónica o plásticamente en un ensamblaje de grupos. Y aun cuando el Helenismo, junto al valor del cuerpo movido de dentro a fuera, afirma también el atractivo de la superficie observada desde el exterior y (lo que está estrechamente unido) comienza a apreciar junto a la naturaleza viva la muerte, junto a la belleza plástica la fealdad o vulgaridad pictórica, junto a los cuerpos sólidos el espacio que los circunda conectándolo como digno de ser expresado, sigue a pesar de todo uniendo la representación

artística a las diversas cosas y no concibe el espacio como algo capaz de circunscribir y resolver la contraposición entre cuerpos y la ausencia de éstos, sino, en cierto modo, como aquello que permanece entre cuerpos. Así, el espacio es representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado y enriquecido no alcanza una unidad perfecta; es decir, no es un mundo en el que los cuerpos y los intervalos vacíos que entre ellos se establecen sean diferenciaciones o modificaciones de un *continuum* de orden superior. Las distancias en profundidad se hacen perceptibles, pero no pueden ser expresadas mediante un *modulus* determinado; las ortogonales convergen, pero no convergen nunca (aun cuando las reglas en las representaciones arquitectónicas observen las reglas del ascenso de las líneas del suelo y el descenso de las líneas del techo) en un horizonte unitario y menos aún en un centro unitario.²³ Las dimensiones, por lo general, disminuyen hacia el fondo, pero esta disminución no es en modo alguno constante, sino continuamente interrumpida por figuras "fuera de proporción". Los cambios que la forma y el color acusan, debido a la distancia y al medio interpuesto, están representados con tal audacia que el estilo de estas pinturas es como un fenómeno precursor o paralelo al impresionismo moderno en cuanto a la no utilización de una "iluminación" unitaria.²⁸ Así, incluso allí donde el concepto de perspectiva como un "ver a través" comienza a ser tomado en serio, tanto que creemos estar viendo una escenografía paisajística continua a través de los intercolumnios de una serie de pilastras (Lám. 3), el espacio representado se convierte en un espacio de agregados y no en el espacio que la época moderna exige y realiza: un espacio sistemático.²⁴ Por esto, es

evidente que el "impresionismo" antiguo es sólo un *quasi* impresionismo. Porque lo que designamos como tendencia moderna presupone siempre una unidad superior más allá del espacio vacío y de los cuerpos, de modo que, desde un principio la contemplación de ellos, observados a través de estos presupuestos, conserve su orientación y unidad; y por esto nunca puede, a través de una tan extendida depreciación y disolución de la forma estable, poner en peligro la estabilidad de la imagen espacial y la compacidad de las diferentes cosas, sino que sólo puede velarla; mientras que la Antigüedad, careciendo de esta unidad superior, sólo a costa de una disminución en el orden de la corporeidad, puede lograr un aumento en el orden de la espacialidad, de tal forma que el espacio parece alimentarse de las cosas y para las cosas; y justamente esto explica el fenómeno, paradójico hasta ahora, de que el mundo del arte antiguo, siempre que renunciemos a la representación del espacio intercorporal, resulta más sólido y armónico que el moderno, pero tan pronto como introduce el espacio en la representación, sobre todo en la pintura paisajística, éste se vuelve irreal, contradictorio, ilusorio y quimérico.²⁶

Así, pues, la perspectiva antigua es la expresión de una determinada intuición del espacio que difiere fundamentalmente de la intuición moderna (que, a pesar de ser contraria a la teoría sostenida por Spengler, puede ser igualmente designada como intuición del espacio) y, por lo tanto, es una concepción del mundo peculiar y diferente de la moderna. A partir de aquí se hace comprensible la razón por la que el mundo antiguo pudo contentarse —en expresión de Goethe— con una representación "tan incierta, como falsa";²⁶ ¿Por qué no dio ese paso en apariencia tan pequeño, como es lograr la intersección plana de la pirámide visual, que le habría llevado a la construcción de un espacio verdaderamente sistemático y exacto? En verdad, esto no podía suceder mientras

siguiera siendo válido el axioma de los ángulos mantenido por los teóricos; ¿pero por qué no se denegó su validez entonces, como habría de suceder quince siglos más tarde? No se hizo, porque aquella forma de intuir el espacio, que buscaba su expresión en el arte figurativo, no exigía en absoluto un espacio sistemático; y así como los artistas de la Antigüedad no podían representarse un espacio sistemático, tampoco los filósofos de la Antigüedad podían concebirlo (por lo tanto resultaría carente de método identificar la pregunta "¿poseyó la Antigüedad una perspectiva?" con esta otra "¿poseía la Antigüedad una perspectiva como la nuestra?", pregunta que era formulada en los tiempos de Perrault y Sallier, Lessing y Klotzens). Por variadas que fuesen las teorías antiguas del espacio, ninguna de ellas logró nunca definirlo como un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad,²⁷ resolviendo (*sub specie* de "un sistema de coordenadas") la diferencia entre "delante" y "detrás", "aquí" y "allí", "cuerpos" y "no cuerpos" en el concepto más alto y más abstracto de la extensión tridimensional, o, como dice Arnold Geulincx, del *corpus generaliter sumptum*. La totalidad del mundo permanece siempre como algo fundamentalmente discontinuo; bien sea cuando Demócrito construye un mundo compuesto de partículas puramente corpóreas, y luego (sólo para asegurarle al mismo una movilidad) postula el infinito "vacío" como un $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ (en cuanto correlato necesario del $\delta\upsilon\nu$); o bien cuando Platón, al mundo de los elementos reductibles a las formas geométricas de los cuerpos contrapone el espacio, que no constituye el $\upsilon\pi\omicron\delta\omicron\kappa\acute{\eta}$ no sólo como algo informe, sino como enemigo de toda forma; y, finalmente, o bien cuando Aristóteles atribuye al espacio general ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$) mediante una asunción de lo cualitativo en el ámbito de lo cuantitativo, en el fondo totalmente antimatemática, seis dimensiones (arriba y abajo, delante y detrás, de-

recha e izquierda) mientras supone a los cuerpos singulares suficientemente determinados por las tres dimensiones (altura, longitud, anchura). Por esto concibe este "espacio general" como el último límite de un cuerpo enormemente grande, es decir, de la última esfera celeste, exactamente como el lugar específico de las cosas singulares ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \iota\delta\iota\omicron\varsigma$) que para él significa la frontera que separa una cosa de otra.²⁸ Es posible que esta teoría aristotélica del espacio muestre con singular claridad la incapacidad de la Antigüedad para llevar "las propiedades" del espacio concretamente experimentables, y particularmente la diferencia entre "cuerpos" y "no-cuerpos", al denominador común de una *substance étendue*: los cuerpos no se resuelven en un homogéneo e ilimitado sistema de relaciones de dimensión, sino que son contenidos contiguos de un recipiente limitado. Si para Aristóteles no existe ningún *quantum continuum* en el que se resuelva la determinación de las cosas singulares, tampoco existe una $\epsilon\upsilon\epsilon\pi\epsilon\gamma\epsilon\iota\lambda\alpha\ \epsilon\pi\epsilon\iota\pi\omicron\nu$ que trascienda la existencia de las cosas singulares (ya que en términos modernos la esfera de las estrellas fijas es también una "cosa singular").²⁹ Justamente se nos revela en esto, de un modo evidente, que el "espacio estético" y el "espacio teórico" traducen siempre el espacio pceptivo *sub specie* de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada y en el segundo caso sometida a las leyes lógicas.